ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

20

Βάν Άυκ



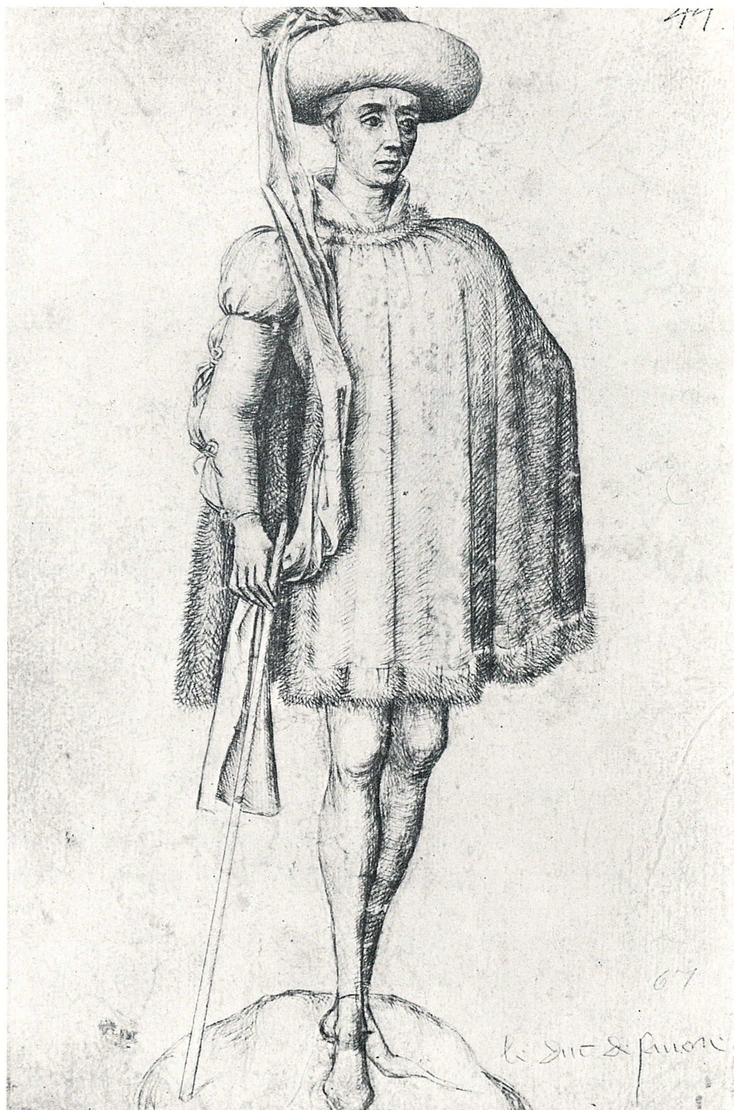
FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Jan van Eyck

Η ΑΚΡΙΒΗΣ χρονολογία τῆς γέννησης καὶ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Γιὰν Βὰν Ἄυκ μένουν τυλιγμένα στὸ σκοτάδι. Οἱ λεπτομέρειες τῆς ζωῆς του ἔφτασαν ὣς ἐμᾶς χάρη στὰ κατάστιχα καὶ μόνο τῶν ἐργοδοτῶν του! Ὅλες ὡστόσο οἱ ἐνδείξεις μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι, ὅπως τὸ θέλει καὶ ἡ παράδοση, ὁ καλλιτέχνης γεννήθηκε στὸ Μααζάυκ (ἀπ᾽ ὅπου καὶ τ᾽ ὄνομά του), μιὰ μικρὴ πόλη τῆς ἐπαρχίας τοῦ Λιμβούργου τῶν Κάτω Χωρῶν κοντὰ στὰ σύνορα μὲ τὴ Γερμανία. Σὲ ἄλλη ὅμως τότε ἐπαρχία τῶν Κάτω Χωρῶν, τὴν Ὁλλανδία, θὰ συναντήσουμε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Βὰν Ἄυκ. Πραγματικά, στὶς 24 Ὀκτωβρίου 1422, ὁ Γιὰν βρίσκεται στὴ Χάγη, στὴν ὑπηρεσία τοῦ κόμη τῆς Ὁλλανδίας Ἰωάννη τῆς Βαυαρίας. Ὁ ζωγράφος θὰ μείνη σ᾽ αὐτὴ τὴν πόλη ὣς τὸ

Γιὰν Βὰν Ἄυκ

ὁ «θαλαμηπόλος» τοῦ δούκα τῆς Βουργουνδίας


1

θάνατο τοῦ κόμη, στὶς 15 Ἰανουαρίου 1425. Λίγους μῆνες ἀργότερα, ὁ Φίλιππος ὁ Ἀγαθός, δούκας τῆς Βουργουνδίας, θὰ τὸν προσλάβη σὰ θαλαμηπόλο του καὶ ζωγράφο τῆς Αὐλῆς του, μὲ ἑκατὸ λίρες ἐτήσιο μισθό. Ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του ὁ Βὰν Ἄυκ θὰ μείνη στὴν ὑπηρεσία τοῦ δούκα.

Ἡ σταδιοδρομία του ἀρχίζει μὲ μιὰ περίοδο γεμάτη ἔντονη δραστηριότητα καὶ ἀλλεπάλληλα ταξίδια μὲ διπλωματικὸ χαρακτῆρα γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἡγεμόνα του. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς περιοδεῖες του τὸν φέρνει στὴν Πορτογαλία, τὸ 1428 - 29, ὅπου συνοδεύει τὴν ἀντιπροσωπεία ποὺ εἶχε ἐπιφορτισθῆ ἀπὸ τὸ δούκα Φίλιππο νὰ ζητήση τὸ χέρι τῆς Ἰσαβέλλας, κόρης τοῦ βασιλιᾶ Ἰωάννη Α'. Ὁ Γιὰν ἔχει τὴν εἰδικὴ ἀποστολὴ νὰ ζωγραφίση τὸ πορτραῖτο τῆς πριγκίπισσας· τὸ πορτραῖτο ποὺ παρουσιάζει θὰ ὁριστικοποιήση τὴν ἐκλογὴ τοῦ δούκα. Τὰ χρόνια αὐτά, ὁ Βὰν Ἄυκ ἀκολουθεῖ τὸν ἡγεμόνα στὶς μετακινήσεις του καὶ μένει πότε στὴ Λίλλη καὶ πότε στὸν πύργο Hesdin. Τὸ 1432 ἀγοράζει ἕνα σπίτι στὴ Βρύγη τῆς Φλάνδρας, ποὺ ἦταν τότε ἡ πιὸ προηγμένη ἐπαρχία τῶν Κάτω Χωρῶν. Σ' αὐτὴ τὴν πόλη (ποὺ χρωστοῦσε τὴν εὐημερία της στὴν παρουσία ἐμπόρων καὶ βιοτεχνῶν ἀπὸ διάφορες χῶρες — ἀπ' τὴν Ἰταλία σὲ μεγάλο ποσοστό), ὁ Βὰν Ἄυκ θ' ἀναπτύξη μιὰ ἐξαιρετικὰ γόνιμη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, ὥσπου νὰ τὸν βρῆ ὁ θάνατος, στὶς 9 Ἰουλίου 1441. Ἡ ταφή του ἔγινε στὸν Ἅγιο Δονατιανό, ποὺ τότε ἦταν ὁ καθεδρικὸς ναὸς τῆς πόλης.

Στὴ Βρύγη, λοιπόν, ἂν πιστέψουμε μιὰ παλιὰ ἐπιγραφή, ζωγράφισε ὁ Βὰν Ἄυκ τὸ περιφημότερο ἔργο του, τὸ μεγάλο πολύπτυχο, σὲ εἴκοσι μέρη, τῆς Λατρείας τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ, *γιὰ ἕνα παρεκκλήσι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ (ἀργότερα Ἁγίου Μπαβὸν) τῆς Γάνδης (Φλάνδρα). Ἀκόμα καὶ σήμερα μπορεῖ νὰ τὸ θαυμάση κανεὶς στὸ ἴδιο παρεκκλήσι, ἂν καὶ γνώρισε ἀναρίθμητες ταλαιπωρίες. Τὸ 1433 ὁ Γιὰν παντρεύεται καὶ τὸν ἴδιο χρόνο ἀποκτᾶ τὸν πρῶτο του γιό· ὁ δούκας Φίλιππος τοῦ κάνει τὴν τιμὴ νὰ γίνη ἀνάδοχος. Ὁ ζωγράφος, ποὺ πολὺ γρήγορα θὰ γίνη διάσημος τόσο στὴν πατρίδα του ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικὸ (π.χ. στὶς ἰταλικὲς Αὐλές), μόλις τὸ 1432 — ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ — ἀρχίζει νὰ ὑπογράφη καὶ νὰ χρονολογῆ τὰ ἔργα του. Ἐννιὰ ἀπὸ τοὺς πίνακες αὐτοὺς ἔχουν διασωθῆ. Ὁ τελευταῖος, ποὺ τὸν τελείωσε στὶς 17 Ἰουνίου 1439, εἰκονίζει τὴ γυναίκα του Μαργαρίτα (Μουσεῖο τῆς Βρύγης).*

Λίγο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Βὰν Ἄυκ, οἱ Ἰταλοὶ συγγραφεῖς θ' ἀρχίσουν νὰ γράφουν τὴ βιογραφία του καὶ ν' ἀξιολογοῦν τὰ ἔργα του. Πρὶν ἀκόμα ἀπ' τὸ 1500, τὸ ὄνομα τοῦ Γιὰν Βὰν Ἄυκ εἶχε ἐμφανισθῆ στὴν καλλιτεχνικὴ φιλολογία χάρη στὸν Κυριακὸ τὸν Ἀγκωνίτη ἢ Πιτσικόλλι, τὸν Ἀντόνιο Ἀβερλίνο, τὸν ἐπιλεγόμενο Φιλάρετο, τὸν Τζιοβάννι Σάντι (πατέρα τοῦ Ραφαὴλ) καὶ κυρίως τὸν Μπαρτολομέο Φάτσιο ἢ Φάτσιους. Ὁ τελευταῖος μᾶς δίνει στὸ ἔργο του «Βίοι μεγάλων ἀνδρῶν» — τὸ ἔγραψε γύρω στὸ 1455 — μιὰ ἀξιόλογη βιογραφία τοῦ Ὁλλανδοῦ ζωγράφου, ποὺ τὸν θεωρεῖ ὅτι εἶναι «ὁ μεγαλύτερος ζωγράφος τῆς ἐποχῆς μας». Ἀπ' τὸν Φάτσιο ἐξάλλου μαθαίνουμε τὴν ὕπαρξη ὁρισμένων ἔργων τοῦ Βὰν Ἄυκ ποὺ ἔχουν χαθῆ, ὅπως ὁ πίνακας Γυναῖκες στὸ λουτρό, *ποὺ ἀνῆκε στὸν καρδινάλιο Ὀτταβιάνο. Ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντική, γιατὶ δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ζωγράφιζε καὶ θέματα κοσμικά.*

Τὸν δέκατο ἕκτο αἰώνα ἀποκρυσταλλώνονται ὁρισμένοι μύθοι ποὺ ἡ ἱστορικὴ κριτικὴ δὲ θὰ μπορέση εὔκολα νὰ τοὺς ἀπαλείψη: ἔτσι ὁ Βαζάρι (1550) ἀναφέρει ὅτι ὁ Γιὰν Βὰν Ἄυκ ἐπινόησε τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα τὴν τελειοποίησε μονάχα. Τὸ μυστικό του βρισκόταν τόσο στὴ χρήση ἑνὸς στεγνωτικοῦ ποὺ χρησιμοποιοῦσε γιὰ τὰ χρώματα, ὅσο καὶ στὴν προετοιμασία τῆς ἐπιφάνειας τοῦ πίνακα μὲ μιὰ ἐπάλειψη ἀπὸ γύψο καὶ ζωικὴ κόλα, πάνω στὴν ὁποία ἔβαζε τὸ χρῶμα σὲ λεπτὰ στρώματα. Μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ οἱ πίνακες τοῦ Βὰν Ἄυκ ἀπόκτησαν τέτοια στιλπνότητα, ὥστε θά 'λεγε κανεὶς ὅτι φωτίζονται ἀπὸ κάποιο ἐσωτερικὸ φῶς.

Ἡ μοντέρνα φιλολογία γιὰ τὸν Βὰν Ἄυκ ἀρχίζει γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα καὶ συνεχίζεται ὣς τὶς μέρες μας μὲ πολυάριθμες ἐκδόσεις. Ἰδιαίτερα πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὸν Λούντβιχ Μπάλντας (Ludwig Baldass), ποὺ δημοσίεψε μιὰ πολὺ σημαντικὴ μελέτη τὸ 1952.

GIORGIO T. FAGGIN

Ἡ κατάκτηση τοῦ ὁρατοῦ κόσμου

Ο ΓΙΑΝ ΒΑΝ Α·Υ·Κ κατέχει, μαζὶ μὲ ἐλάχιστους ἄλλους μεγαλοφυεῖς ζωγράφους (τὸν Τζιόττο καὶ τὸν Τζιορτζιόνε, τὸν Ρέμπραντ καὶ τὸν Πικάσσο), θέση ἐπαναστάτη στὸ χῶρο τῆς ζωγραφικῆς. Ἀκριβῶς ὅπως κι αὐτοί, ἄλλαξε ἐντελῶς τὸν τρόπο θεώρησης τῆς καλλιτεχνικῆς πραγματικότητας. Ὁ Βὰν Ἄυκ ξεπέρασε μ' ἕνα τολμηρὸ πέταγμα τὴ μεσαιωνικὴ παράδοση, γιὰ νὰ ἐγκαινιάση τὴ φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τόσες δάφνες θὰ κατακτοῦσε στὸ μέλλον. Ἡ «γοτθικὴ» ζωγραφικὴ ἔδινε μιὰ λίγο-πολὺ συμβατικὴ καὶ ὑπαινικτικὴ ἑρμηνεία γιὰ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Τὸ ἰδεῶδες της δὲν ἦταν νὰ πλησιάση ὅσο τὸ δυνατὸ περισσότερο τὴν ὀπτικὴ αἴσθηση, οὔτε νὰ παραστήση τὰ δεδομένα τῆς ὅρασης σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιστημονικὲς ἀρχές, ἀλλὰ μᾶλλον νὰ καταξιώση τὴ δράση καὶ τὸ συναίσθημα, προβάλλοντάς τα σ' ἕναν κόσμο ὅπου ὁ χῶρος λειτουργοῦσε μόνο σὰν ἕνα στοιχεῖο τῆς παράστασης.

Ὁ Γιὰν Βὰν Ἄυκ ἀνακάλυψε τὸ πλῆθος τῶν στοιχείων ποὺ προσφέρει ἡ φύση καὶ τὸ μυστικὸ νὰ τὰ συνενώνη ὀργανικὰ μὲ τὴ βοήθεια τῆς ὁριζόντιας προοπτικῆς καὶ τῆς προοπτικῆς ἀπὸ ψηλὰ («ἀέρινης»). Ἡ τέχνη γίνεται καὶ πάλι, ὅπως ἦταν στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, «μίμηση» τοῦ πραγματικοῦ, ἀπὸ διαφορετικὴ ὅμως ἄποψη, ἀφοῦ ἡ ἔμφαση τώρα πιὰ δίνεται ὄχι στὸ ἀνθρώπινο σῶμα, παρὰ στὴ φύση.

ΒΕΒΑΙΑ δὲ χρειάζεται νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Βὰν Ἄυκ δὲν ἦταν ὁ μόνος ποὺ ἐγκαινίασε τὴ «νέα τέχνη» («ars nova») τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς τοῦ καιροῦ του. Ἐνῶ ὁ Φλαμανδὸς ζωγράφος ἔκανε τὰ πρῶτα του πειράματα, ὁ Μαζάτσιο στὴ Φλωρεντία ἄνοιγε τὶς πύλες στὴν ἰδέα τῆς «Ἀναγέννησης», ὅπως θὰ ὀνομαζόταν ἀργότερα ἡ μεγάλη αὐτὴ κίνηση, ποὺ εἶχε σὰ θεμελιακὴ ἀρχὴ τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ ἀνθρωποκεντρικὴ τάξη. Οἱ δυὸ αὐτοὶ καλλιτέχνες ὅμως δίνουν στὸ ἴδιο πρόβλημα πολὺ διαφορετικὲς λύσεις. Στὸν Μαζάτσιο, πολὺ περισσότερο παρὰ στὸν Βὰν Ἄυκ, βρίσκουμε τὰ γνωρίσματα ἑνὸς οὑμανισμοῦ καὶ ἑνὸς ἐγκεφαλισμοῦ· ἡ προοπτική του βασίζεται σὲ στοιχεῖα κάπως δύσκαμπτα. Στὸν Βὰν Ἄυκ, ἀντίθετα, ὑπάρχει ἕνα εἶδος ἄμεσης, αὐθόρμητης καὶ «πρόσχαρης» ἐπαφῆς μὲ τὸν ὁρατὸ κόσμο. Ὁ ζωγράφος ὀργανώνει, βέβαια, αὐτὸν τὸν κόσμο σύμφωνα μὲ τὴν προοπτική, ἀλλὰ δὲν τὸν φυλακίζει μὲ κανένα τρόπο σὲ ἄκαμπτα, προκατασκευασμένα σχήματα, ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ περιορίσουν ἀσφυκτικὰ τὴν ἀνάπτυξή του.

Ὁ Βὰν Ἄυκ ἐνδιαφερόταν γιὰ καθετὶ ποὺ ἔβλεπε στὴ φύση, χωρὶς καμιὰ ἰδιαίτερη προτίμηση. Μὲ τὴν ἴδια ἀγάπη καὶ προσοχὴ ζωγραφίζει ἕνα ἀνθρώπινο σῶμα ἢ ἕνα φυτό, ἕνα πρόσωπο ἢ ἕνα σύννεφο, ἀναζητώντας πάντα σχολαστικὰ τὴ σωστὴ μορφὴ καὶ δομὴ γιὰ τὸ καθένα. Ἀντιμετωπίζει τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο σὰν ἕνας φυσιοδίφης, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνη ὅτι ἡ στάση του ἔχει τίποτα τὸ παθητικό. Τὸ καθετὶ ποὺ ἀγγίζει ὁ χρωστήρας του ἀποβάλλει τὸν ἐφήμερο, γήινο χαρακτήρα του καὶ λάμπει μὲ μιὰ πάναγνη ζωή, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ μαρασμὸ καὶ τὸ θάνατο. Ὁ Βὰν Ἄυκ δὲ βλέπει στὸ σῶμα μιὰ ἄρνηση κι ἕνα ὅριο, ἀλλὰ ἕνα «σημεῖο στηρίξεως» καὶ μιὰ θεία χάρη, ἕνα θεῖο μήνυμα. Δὲ θὰ ἦταν σωστὸ νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι ἀπὸ τὰ ἔργα του λείπει τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα· ἡ χρονολογικὴ τους ἐξέταση ὅμως μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι πολὺ γρήγορα πῆραν ἕναν πιὸ κοσμικὸ χαρακτήρα. Στοὺς πίνακές του ὑπάρχει μιὰ ἁρμονικὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ. Στὴν πραγματικότητα, ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ρογήρου Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἔδειξε ὅτι δὲν εἶχε φτάσει ἀκόμα ἡ ὥρα γιὰ μιὰ τέχνη μὲ ἐντελῶς νατουραλιστικὴ ἔμπνευση. Ξαναβρίσκουμε στὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν θρησκευτικὲς ἀνησυχίες καὶ ἐλπίδες μεσαιωνικὲς ἀκόμα. Ἀντίθετα, ἡ κληρονομιὰ τοῦ Βὰν Ἄυκ θὰ συγκεντρωθῆ καὶ θὰ ἀξιοποιηθῆ, τὸ δέκατο ἕβδομο αἰώνα, στὴν περιοχὴ τῶν Κάτω Χωρῶν ποὺ θ' ἀποτελέση τὶς Ἡνωμένες Ἐπαρχίες. Μεγάλο μέρος τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα, ὅπως ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Βερμέερ, λόγου χάρη, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὅτι ἀκολουθεῖ ἄμεσα τὰ ἴχνη του.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ σημάδια τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Βὰν Ἄυκ τὰ συναντοῦμε σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μικρογραφίες του. Πρόκειται γιὰ μερικὰ φύλλα στὸ *Βιβλίο τῶν Ὡρῶν* τοῦ Τουρίνου καὶ

τοῦ Μιλάνου, μιὰ κάπως ἀνομοιογενῆ συλλογὴ ἔργων ποὺ ἔγιναν σὲ διαφορετικὲς ἐποχές. Πέντε τουλάχιστο φύλλα ἀνήκουν στὸν Γιὰν Βὰν Ἄυκ καὶ εἰκονίζουν τὰ ἑξῆς θέματα: *ὁ Δούκας Γουλιέλμος ΣΤ' ἔφιππος στὴν παραλία, τὸ Φίλημα τοῦ Ἰούδα, ἡ Ἁγία Μάρθα καὶ ὁ Ἅγιος Ἰουλιανὸς στὸ πλοῖο, ἡ Γέννηση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ* καὶ *ἡ Λειτουργία τῶν νεκρῶν*. Οἱ τρεῖς πρῶτες σελίδες, δυστυχῶς, καταστράφηκαν στὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1904 (ὑπάρχουν ὅμως καλὲς φωτογραφίες τους). Οἱ δυὸ ἄλλες βρίσκονται τώρα στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο Ἀρχαίας Τέχνης τοῦ Τουρίνου καὶ εἶναι τὰ μόνα αὐθεντικὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου ποὺ ὑπάρχουν στὴν Ἰταλία. Τὸ ἀρχαϊκὸ σχέδιο αὐτῶν τῶν μικρογραφιῶν, σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἔργα ποὺ ζωγράφισε μετὰ τὸ 1440, μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Γιὰν τὶς φιλοτέχνησε γύρω στὰ 1420 - 1425, ὅταν ἦταν στὴν ὑπηρεσία τοῦ Ἰωάννη τῆς Βαυαρίας. Ἡ παρουσία, σὲ μιὰ σκηνή, τοῦ δούκα Γουλιέλμου ΣΤ', ἀδελφοῦ τοῦ Ἰωάννη, ἐπιβεβαιώνει αὐτὴ τὴ χρονολόγηση. Τὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Βὰν Ἄυκ ἔχουν ἱστορικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ σπουδαιότητα πρώτου μεγέθους. Ξεχωρίζουν τελείως ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες μικρογραφίες τῆς ὑστερογοτθικῆς τέχνης, γιατὶ ἔχουν κατακτήσει τὸν τριδιάστατο χῶρο καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀτμόσφαιρας, ἐπιβάλλοντάς τα μὲ ἀναντίρρητο τρόπο. Ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ ἀπ' αὐτὲς τὶς μικρογραφίες ἦταν *ὁ Ἅγιος Ἰουλιανὸς καὶ ἡ Ἁγία Μάρθα στὸ πλοῖο*, ποὺ ἔχει καταστραφῆ. Ἔδινε μιὰ ἄποψη τοῦ θαλάσσιου τοπίου ποὺ πλησίαζε τόσο πολὺ τὴν ὀπτικὴ αἴσθηση, ὥστε νὰ μὴν μποροῦμε νὰ τὴν παραλληλίσουμε μὲ τίποτα παλιότερο ἀπὸ τὶς ὀλλανδικὲς θαλασσογραφίες τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα. *Ἡ Γέννηση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ* παρουσιάζει, ἀντίθετα, ἕνα ἐσωτερικὸ ὀλλανδικοῦ σπιτιοῦ, μὲ καταπληκτικὴ ἀντικειμενικότητα. Μᾶς ἐντυπωσιάζει κυρίως τὸ τόσο εὐκίνητο παιχνίδισμα τοῦ φωτός, καθὼς γλιστράει πάνω στὰ διάφορα ἀντικείμενα. Δυὸ πίνακες ποὺ βρίσκονται στὴ Νέα Ὑόρκη, *ἡ Σταύρωση* καὶ *ἡ Δευτέρα Παρουσία*, ἀνήκουν ἐπίσης στὴν πρώτη περίοδο τοῦ Βὰν Ἄυκ καὶ ἔγιναν, πιθανότατα, πρὶν ἀπὸ τὸ 1425. Τὸ ἐξαιρετικὰ μακρόστενο σχῆμα τους ἀνάγκασε τὸ ζωγράφο νὰ καταφύγη σὲ μιὰ πολὺ τονισμένη προοπτικὴ σὲ ὕψος.

ΚΑΙ ΦΤΑΝΟΥΜΕ στὸ τεράστιο *Πολύπτυχο τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ* τῆς Γάνδης, ἔργο ποὺ σημειώνει τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ὡριμότητας τοῦ Βὰν Ἄυκ· πρέπει νὰ τὸ ἄρχισε τὸ 1432. Οἱ πίνακές του συνθέτουν ἕνα ἐπιβλητικὸ σύνολο. Ὁρισμένοι τεχνοκρίτες τοὺς βρίσκουν κάποια ἔλλειψη ἑνότητας, εἶναι ὅμως πιθανὸ ἡ ἐκτέλεση τοῦ πολύπτυχου νὰ ἔγινε τμηματικά, σὲ διάφορα χρονικὰ διαστήματα, ἂν μάλιστα δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἄρχισε ὁ ἀδελφός του Χοῦμπερτ Βὰν Ἄυκ καὶ τὸ ἀποτελείωσε ὁ Γιάν. «Στὴν πραγματικότητα», θὰ γράψη ὁ Ζὰκ Λασσαὶν (Jacques Lassaigne) στὴ «Φλαμανδικὴ ζωγραφική» του, «δὲν εἶναι δυνατὸ ν' ἀναγνωρίσουμε δυὸ διαφορετικοὺς δημιουργοὺς στὸ *Πολύπτυχο* καὶ κανένας ποτὲ δὲν μπόρεσε νὰ ξεχωρίση τὸ μέρος ποὺ ζωγράφισε ὁ Χοῦμπερτ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ ζωγράφισε ὁ Γιάν».

Ἀρχικὰ ζωγραφίστηκε ἡ *Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ*, δηλαδὴ οἱ πέντε πίνακες τῆς κάτω σειρᾶς, ποὺ ἀποτελοῦν, χωρὶς καμιὰ ἀμφιβολία, μαζὶ μὲ τ' ἄλλα φύλλα ποὺ τοὺς καλύπτουν κλείνοντας, ἕνα ἑνιαῖο σύνολο. Πρέπει, ἀπαραίτητα, νὰ ἐξετάσουμε τὴν κυρίως *Λατρεία* χωριστὰ ἀπ' τοὺς πίνακες τῆς ἐπάνω σειρᾶς. Στὴ *Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ* ἡ πληθώρα καὶ ἡ ποικιλία τῶν φυσικῶν στοιχείων θέλουν νὰ ἐκφράσουν ἕναν κόσμο μὲ καθαρὰ παραδεισιακὴ ἁγνότητα, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνη ὅτι δὲ μαρτυροῦν καὶ μιὰ ἔντονη ἀγάπη γιὰ τὴ γήινη πραγματικότητα. Τὸ πυκνὸ πλῆθος τῶν ἐκλεκτῶν, ποὺ συνωστίζεται στοὺς πέντε πίνακες, δὲν παρουσιάζει κανένα ἴχνος ἐξιδανίκευσης ἢ ἀφαίρεσης: τὰ πρόσωπα. οἱ κομμώσεις, οἱ ἐνδυμασίες, τὸ καθετὶ ἔχει τὸν ἰδιαίτερό του χαρακτῆρα καὶ τὴν ἀτομικότητά του, τὸ καθετὶ βρίσκεται σὲ αὐστηρὴ ἀνταπόκριση μὲ τὴν πραγματικότητα. Μόνο οἱ ὁμάδες τῶν μαρτύρων καὶ τῶν παρθένων, πρὸς τὸ βάθος τοῦ μεσαίου πίνακα τῆς *Λατρείας*, διατηροῦν ἕνα χαρακτῆρα μεσαιωνικὸ ἀκόμα· ὁ ζωγράφος τοὺς ἔχει δώσει, παρὰ τὴ θριαμβευτικὴ κατάκτηση τῆς «ἀέρινης» προοπτικῆς, μιὰ ὑπόσταση κάπως ἀνώτερη ἀπ' ὅ,τι σ' ἕνα πραγματικὸ ἀνθρώπινο πλῆθος. Ἐντυπωσιακὲς εἶναι οἱ μορφὲς τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας, ποὺ ὁ ἀναλυτικὸς καὶ ἀντικειμενικὸς χρωστῆρας τοῦ Βὰν Ἄυκ δὲν τοὺς χάρισε κανένα θέλγητρο. Ὅπως λέει καὶ πάλι ὁ Ζὰκ Λασσαίν, «ὁ Βὰν Ἄυκ ξέρει νὰ παρατηρῆ μὲ ὀξυδέρκεια τὴν ἀνατομία, ἀλλὰ δὲ θεωρεῖ τὴ γνώση αὐτὴ σὰν ἕνα αὐτοσκοπό· τὴ βάζει στὴν ὑπηρεσία τῆς χριστιανικῆς ἰδέας τῆς εὐτέλειας τῶν σωμάτων, στὰ ὁποῖα, ὡστόσο, ἔχει δοθῆ ἡ ὑπόσχεση γιὰ μιὰ ἔνδοξη ἀνάσταση».

Ο ΒΑΝ ΑΥΚ ζωγράφισε πολλὲς φορὲς τὸ θέμα τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐξέταση τῶν πινάκων μὲ τὴν Παναγία κατὰ χρονολογικὴ σειρά· μποροῦμε ἔτσι νὰ παρακολουθήσουμε τοὺς σταθμοὺς τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξέλιξης τοῦ ζωγράφου. Ἡ ἐξέλιξή του αὐτὴ θὰ τὸν ὁδηγήση βαθμιαῖα στὸ νὰ ἐγκαταλείψη τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶχαν μεσαιωνικὸ χαρακτῆρα καὶ νὰ προσεγγίση ἀντίστοιχα ὅλο καὶ πιὸ πολὺ τὴν προοπτική. *Ἡ Παναγία στὴν ἐκκλησία* (Βερολίνο), ποὺ ζωγραφίστηκε γύρω στὰ 1425, μᾶς ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ σκόπιμη δυσαναλογία ἀνάμεσα στὴν πελώρια μορφὴ τῆς Παρθένου καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ γοτθικοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ. Ἐξίσου ὅμως ἐντυπωσιακὰ εἶναι καὶ τὰ πολὺ ἐξεζητημένα ἐφφὲ ποὺ δημιουργεῖ ὁ φωτισμός.

Τὸ τρίπτυχο τῆς Δρέσδης σημειώνει ἄλλον ἕνα σταθμὸ (πρὶν ἀπ' τὸ 1430;). Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐδῶ δὲν ἔχει πιὰ τόσο ἔντονα γοτθικὸ χαρακτῆρα ὅπως στὸν προηγούμενο πίνακα, ἀλλὰ μᾶλλον ρωμανικό. Καὶ ἡ δυσαναλογία, ἐξάλλου, ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸ χῶρο ὅπου βρίσκεται, εἶναι πολὺ μικρότερη. Τὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα ἀπεικονίζουν τὴν Παναγία μέσα σ' ἕνα ἱερὸ περιβάλλον. Στὸν πίνακα *ἡ Παναγία* ἡ λεγόμενη *τοῦ Ince Hall* (Μελβούρνη), ποὺ χρονολογεῖται τὸ 1433, ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ οἰκιακὸ περιβάλλον. Διάφορα ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσεως λαμποκοποῦν γύρω της, κάτω ἀπ' τὸ φῶς ποὺ τὰ χαϊδεύει. *Ἡ Παναγία τῆς Λούκκα* (Κρατικὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τῆς Φραγκφούρτης) εἶναι χωρὶς ἄλλο μεταγενέστερη. Ἐδῶ ἡ αὐστηρότητα τῆς προοπτικῆς καὶ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι ἐντονώτερη, πράγμα ποὺ δίνει στὴ μορφὴ μνημειακὸ χαρακτῆρα: ὀφείλεται ἄραγε σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη τοῦ Βὰν Ἄυκ, ἢ μήπως στὴν ἐπίδραση τῆς Φλωρεντινῆς Ἀναγέννησης;

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα, τὰ πιὸ περίπλοκα θρησκευτικὰ ἔργα τοῦ Βὰν Ἄυκ, θὰ περιοριστοῦμε νὰ ἐξετάσουμε δυὸ θαυμαστὲς δημιουργίες του, τὴν *Παναγία τοῦ καγκελάριου Ρολὲν* (Λοῦβρο) καὶ τὴν *Παναγία τοῦ ἱερωμένου Βὰν ντὲρ Παῖλε* (Βρύγη). Στὸν πρῶτο πίνακα, ἡ σκηνὴ τῆς λατρείας ἐξελίσσεται γαλήνια, χωρὶς μυστικιστικὲς ἐξάρσεις, σ' ἕνα περιβάλλον φωτεινό, ποὺ τὸ ὁρίζει (χωρὶς νὰ τὸ περιορίζη) μιὰ ἐλεύθερη κιονοστοιχία. Οἱ λεπτὲς κολόνες, σὲ ρυθμὸ — κάτι περισσότερο ἀπὸ ρωμανικὸ — κλασικό, ἀφήνουν ἕνα ἄνοιγμα στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, ἀντίκρυ ἀκριβῶς στὸ θεατή, σ' ἕνα τοπίο μεθυστικῆς ὀμορφιᾶς. *Ἡ Παναγία τοῦ ἱερωμένου Βὰν ντὲρ Παῖλε*, ποὺ χρονολογεῖται ἀπ' τὸ 1436, εἶναι βαλμένη, ἀντίθετα, μέσα σ' ἕνα αὐστηρὸ ἱερὸ περιβάλλον, μὲ διαστάσεις περιορισμένες καὶ σχεδὸν ἀπόλυτα κλειστὸ σὲ κάθε ἔνδειξη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Ἐδῶ οἱ ἀνθρώπινες μορφές, ποὺ προβάλλουν σοβαρὲς μέσα ἀπὸ ἕνα φῶς σκυθρωπὸ καὶ διστακτικό, ἔχουν ἕνα μνημειακὸ χαρακτῆρα, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῆ σὰν «ἰταλικός».

ΣΤΟΝ ΤΟΜΕΑ τῆς προσωπογραφίας, ὁ Γιὰν Βὰν Ἄυκ παρουσιάζεται ἐπίσης σὰν τολμηρὸς καινοτόμος. Ξεπερνώντας τὸ διακοσμητικὸ χαρακτήρα τῆς γοτθικῆς ζωγραφικῆς, προβάλλει ἔντονα τὴν ἀτομικότητα τοῦ κάθε ἀνθρώπου. Μετὰ ἀπὸ μιὰ λεπτομερειακή, ἀνελέητη σχεδὸν μελέτη τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου, ἀποτυπώνει όριστικὰ καὶ τελεσίδικα πάνω στὸ μουσαμὰ τὸ δικό του «ἐδῶ καὶ τώρα». Συγκεντρώνει σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὴν προσοχή του στὸ πρόσωπο ποὺ ἀναδύεται μέσα ἀπὸ ἕνα σκοτεινὸ βάθος. Ἂν ἐξαιρέσουμε τὶς μορφὲς δωρητῶν σὲ ὁρισμένους θρησκευτικοὺς πίνακες, ἔχουμε δέκα προσωπογραφίες τοῦ Βὰν Ἄυκ· μερικὲς εἶναι χρονολογημένες.

Δυὸ ἀπ' τὶς πιὸ ἐκφραστικὲς βρίσκονται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου: ὁ *Τιμόθεος* (1432) *καὶ ὁ Ἄνθρωπος μὲ τὸ τουρμπάνι* (1433), ποὺ θεωρεῖται ἀπὸ πολλούς, καὶ ἴσως ὄχι ἄδικα, σὰν ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ ζωγράφου. Στὸν τελευταῖο αὐτὸν πίνακα, τὸ διαπεραστικὸ βλέμμα, τὸ πρόσωπο, βαθιὰ ἀπορροφημένο καὶ τεταμένο, μοιάζουν νὰ θέλουν νὰ κάνουν τὸ θεατὴ νὰ συμμετάσχη σὲ μιὰ μυστικὴ καὶ ὑπαρξιακὴ ἀγωνία. Τὸ ἴδιο καὶ στὴν προσωπογραφία τῆς *Μαργαρίτας Βὰν Ἄυκ*, τῆς γυναίκας του, ποὺ ἔγινε τὸ 1439 (Βρύγη), ὁ καλλιτέχνης ἔδωσε στὸ μοντέλο του μιὰ στάση περισυλλογῆς· μόνο ποὺ ἡ μορφὴ αὐτὴ δὲν ἐκπέμπει καμιὰ ἀκτίνα πνευματικῆς παρουσίας. Ἡ ἀφοσίωση τοῦ Βὰν Ἄυκ στὶς ἀρχὲς τῆς τέχνης του — σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες ἡ ἀντικειμενικότητα ἀποτελεῖ, θὰ 'λεγε κανείς, ἠθικὸ χρέος — εἶναι τόση, ὥστε προτιμᾶ ν' ἀποφύγη τὸν πειρασμὸ νὰ κάνη ὡραιότερα ἢ γλυκύτερα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γυναίκας του σὲ βάρος τῆς εἰλικρίνειας ἀπέναντι στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε καὶ στὸν ἀριστουργηματικὸ πίνακα *τὸ Ζεῦγος Ἀρνολφίνι*, ἕναν ἀπ' τοὺς θησαυροὺς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου, ποὺ ἔχει τὴν αἰνιγματικὴ ἐπιγραφή: «Ὁ Ἰωάννης ἀπὸ τὸ Ἄυκ ἦταν ἐδῶ τὸ 1434». Σ' αὐτὸν ἔχει λύσει ἕνα πρόβλημα ποὺ κανένας ἄλλος ζωγράφος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα δὲ θὰ τολμήση πιὰ νὰ ἀντιμετωπίση: τὴν τοποθέτηση δυὸ ὁλόσωμων, ὄρθιων μορφῶν δίπλα-δίπλα (ἐδῶ ἑνὸς ἀνδρόγυνου, τοῦ ἐμπόρου ἀπὸ τὴ Λούκκα Τζιοβάννι Ἀρνολφίνι καὶ τῆς γυναίκας του Τζιοβάννα Τσενάμι) σ' ἕνα ἐσωτερικὸ διακοσμημένο μὲ διάφορα ἀντικείμενα. Οἱ δυὸ αὐτὲς μορφὲς σὰ νὰ εἶναι δυσανάλογα μεγάλες, ἀλλὰ ὁ καλλιτέχνης τὶς ἔχει τοποθετήσει ἐλεύθερα μέσα στὸ χῶρο τοῦ δωματίου, ποὺ εἶναι ὅλο μισοσκόταδο, ἔχοντας συλλάβει μὲ τὸν αὐτοματισμὸ τοῦ ὀνείρου ὁλόκληρη τὴ χρωματικὴ κλίμακα. Ἂν καὶ ἡ νεαρὴ γυναίκα δείχνει μὲ τὴ στάση της σὰ νὰ εἶναι ἕτοιμη ν' ἀναγγείλη ἕνα εὐτυχὲς γεγονός, δὲν ὑπάρχει, στὴν πραγματικότητα, καμιὰ ὑπόσχεση μητρότητας. Ὁ Βὰν Ἄυκ πληρώνει ἁπλῶς τὸν ὀφειλόμενο φόρο σὲ μιὰ μόδα ποὺ εἶχε κατακτήσει τὶς γυναῖκες τοῦ δέκατου πέμπτου καὶ τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, τόσο στὴ Βενετία καὶ στὴ Φλωρεντία ὅσο καὶ στὴ Φλάνδρα.

ΠΡΙΝ ΚΛΕΙΣΟΥΜΕ αὐτὴ τὴν ἱστορικὴ καὶ κριτικὴ παρουσίαση, θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ μιλήσουμε γιὰ δυὸ ἀκόμα ζητήματα ποὺ ἔχουν πολὺ συζητηθῆ: τὸ ζήτημα τῶν προδρόμων τοῦ Βὰν Ἄυκ καὶ τὸ ζήτημα τῆς σχέσης του μὲ τὸ Ζωγράφο τῆς Φλεμὰλ (Maître de Flémalle), ποὺ γενικὰ ταυτίζεται μὲ τὸ ζωγράφο Ρομπὲρ Καμπέν, τῆς πόλης Τουρναί. Σχετικὰ μὲ τὸ πρῶτο, ἔχουμε κιόλας τονίσει τὴν τεράστια διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Βὰν Ἄυκ καὶ τοὺς ζωγράφους τῆς γοτθικῆς τεχνοτροπίας, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῶν Ἄλπεων. Μικρότερη, ἀσφαλῶς, εἶναι ἡ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βὰν Ἄυκ ἀπ' τὴν ἰταλικὴ ζωγραφική, τῆς βόρειας Ἰταλίας κυρίως, τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα. Ὁ Κοὺντς (1960) μνημονεύει σχετικὰ τὸ ὄνομα τοῦ Τομμάζο τῆς Μοδένας, ἀλλὰ ἡ ἔρευνα δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποφανθῆ ὁριστικά. Ὅσο γιὰ τὸ Ζωγράφο τῆς Φλεμάλ, εἶναι κι αὐτὸς ἕνας πρόδρομος τῆς Ἀναγέννησης τῶν Κάτω Χωρῶν, μολονότι σὲ λιγότερο ἐξελιγμένο στάδιο. Ἂν τοῦ ἀναγνωρίζαμε τὸ προβάδισμα ἀπέναντι στὸν Βὰν Ἄυκ σχετικὰ μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς μορφολογικῆς δομῆς στὴ βορειοευρωπαϊκὴ ζωγραφική, θὰ ἦταν κατὰ τὴ γνώμη μας σφάλμα, ὄχι μόνο ἐπειδὴ αὐτὸ θὰ ἰσοδυναμοῦσε μὲ τὸ νὰ τοποθετήσουμε στὸ ἴδιο ἐπίπεδο δυὸ ζωγράφους πολὺ διαφορετικῆς ἀξίας, ἀλλά, προπάντων, ἐπειδὴ ὁ Ζωγράφος τῆς Φλεμὰλ πολὺ ἀπεῖχε ἀπ' τὸ νὰ ἔχη συλλάβει καὶ κατακτήσει τὸ λαμπρὸ ὅραμα τοῦ τριδιάστατου χώρου, ποὺ ἀποτελεῖ γνώρισμα καὶ κατάκτηση τοῦ Γιὰν Βὰν Ἄυκ.


2

Τὸ δέκατο πέμπτο αἰώνα, ἡ τέχνη τοῦ Βὰν Ἄυκ βρῆκε πολὺ μεγαλύτερη ἀπήχηση στὴ Νότια Εὐρώπη ἀπ' ὅ,τι στὴν ἴδια του τὴν χώρα. Κι ἂν ἕνας μᾶλλον μέτριος ζωγράφος τῆς Καταλωνίας, ὁ Λούις Νταλμάου, ὑπῆρξε, ὅπως φαίνεται, μαθητὴς τοῦ ζωγράφου τῆς Βρύγης, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ τέχνη τοῦ Βὰν Ἄυκ δημιούργησε ἄξιους ζωγράφους στὴν ἴδια τὴν Ἰταλία, ποὺ ἦταν γεμάτη θαυμασμὸ γιὰ τὴ μεγαλοφυΐα αὐτὴ τῶν Κάτω Χωρῶν. Ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο του, τόσο μὲ τὴν ἄμεση σπουδή του, ὅσο καὶ μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ ζωγράφου τῆς Νεάπολης Κολαντόνιο, γεννήθηκε ἡ τέχνη τοῦ Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα, ποὺ θ' ἀποτελοῦσε ἕνα σημαντικὸ βῆμα στὴ διαλεκτικὴ ἐξέλιξη τῶν ζωγραφικῶν σχολῶν τῆς Ἀναγέννησης.

«Ὅπως μπορῶ»

(Ἔμβλημα καὶ ὑπογραφὴ τοῦ Γιὰν Βὰν Ἄυκ)

EDITH DE BONNAFOS

ΒΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ στὸ 1429. Ἡ Βρύγη, ἡ ἀγαπημένη πόλη τῶν δουκῶν τῆς Βουργουνδίας, γιορτάζει. Ὁ Φίλιππος ὁ Ἀγαθὸς περιμένει τὴν τρίτη του σύζυγο, τὴν Ἰσαβέλλα τῆς Πορτογαλίας, ποὺ γιὰ νὰ κάνη τὸ πορτραῖτο της εἶχε πάει στὴ Λισσαβώνα ὁ Γιὰν Βὰν Ἄυκ, ὁ μειλίχιος ζωγράφος, ὁ ἀποσπασμένος στὴν προσωπικὴ ὑπηρεσία τοῦ βασιλιᾶ, ὁ «θαλαμηπόλος» του καὶ πρεσβευτής του. Ἡ Βρύγη εἶναι στὸ ἀπόγειο τῆς δόξας της. Δεκαεφτὰ ἔθνη διατηροῦν ἐδῶ ἐμπορικὲς ἀντιπροσωπεῖες· τὸ χρῆμα ρέει ἄφθονο. Ἡ πόλη γνωρίζει τὴν εὐημερία ποὺ τῆς ἀξίζει χάρη στὴν ἐξαιρετική της γεωγραφικὴ θέση, ποὺ τὴν κάνει ἐμπορικὸ καὶ ναυτικὸ κέντρο τῶν Χανσεατικῶν πόλεων. Καὶ ὅσο εἶναι ἰσχυρὴ καὶ πλούσια ἡ πόλη, ἄλλο τόσο εἶναι καὶ οἱ κάτοικοί της. Σ' αὐτὸ τὸ κλίμα καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὴ ἀτμόσφαιρα ὁ Βὰν Ἄυκ θὰ δημιουργήση τὸ ἀριστούργημα τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς: τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ* (τὸ τελείωσε τὸ 1432), ποὺ, μὲ τὴ θέση ποὺ κατέχει χρονολογικά, θ' ἀποτελέση τὸ θεμέλιο λίθο στὸ μεγαλόπρεπο οἰκοδόμημα τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα καὶ θὰ παραμείνη τὸ μεγαλύτερο, τὸ ἀπαράμιλλο ἔργο της.

Ὅταν ὁ Φίλιππος ὁ Ἀγαθός, ὁ βασιλιὰς-προστάτης του, καὶ ὁ Ἰόδοκος Βάυντ, ὁ δωρητής, βγῆκαν ἐκείνη τὴ χρονιὰ ἀπ' τὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου, νὰ συναισθάνονταν ἄραγε ὅτι εἶχαν λίγο πρὶν ἀντικρίσει ἕνα ἀριστούργημα; Ὁ Φίλιππος, χωρὶς ἄλλο, δὲν ἔκανε παρὰ μιὰ ἐπίσκεψη στὸν προστατευόμενό του, ποὺ τὸ ταλέντο του τὸ εἶχε κιόλας ἀναγνωρίσει. Ὅσο γιὰ τὸ συνοδό του, τὸν Βάυντ, θὰ αἰσθανόταν ἱκανοποίηση, γιατὶ ἡ παραγγελία του εἶχε ἐκτελεσθῆ μὲ τόση φροντίδα καὶ συνέπεια. Ἔπρεπε ν' ἀπεικονισθῆ ἕνα θρησκευτικὸ θέμα εὐχάριστο στὸ μάτι καὶ βαθὺ σὲ συμβολισμό: ὁ Ἀμνός, σύμβολο τοῦ Χριστοῦ, ποὺ θυσιάζεται γιὰ νὰ ἐξαγοράση τὶς ἁμαρτίες τοῦ κόσμου. Τὸ θέμα, ἁπλὸ φαινομενικά, προσφερόταν γιὰ μιὰ ἀτέλειωτη σειρὰ ἀπὸ εὔκολες εἰκόνες γιὰ ἕνα ζωγράφο ἀριστοτέχνη τοῦ χρώματος, ὅπως ἦταν ὁ Βὰν Ἄυκ. Αὐτὸς ὅμως δημιούργησε ἕνα ἀριστούργημα. Πῶς νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὸ τὸ φαινόμενο, «ἔκρηξη» μᾶλλον παρὰ ἐκκόλαψη τῆς φλαμανδικῆς τέχνης;

Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἔχουν ἐπισημάνει πολλὲς φορὲς τὴν ὕπαρξη δυὸ ἀδελφῶν Βὰν Ἄυκ: τοῦ Χοῦμπερτ καὶ τοῦ Γιάν. Στὴν πραγματικότητα, πρὶν ἀπὸ τοὺς Βὰν Ἄυκ στὴν ἱστορία τῆς φλαμανδικῆς τέχνης ὑπάρχει ἀπόλυτο σκοτάδι. Γιὰ τοὺς δυὸ ἀδελφοὺς ἀγνοοῦμε τὴν ὕπαρξη προδρόμων ζωγράφων, ἄξιων δασκάλων, ποὺ, μένοντας οἱ ἴδιοι πιὸ κάτω ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῶν μαθητῶν τους, θὰ προμηνοῦσαν ὡστόσο καὶ θὰ ἐξηγοῦσαν τὴν ἐμφάνισή τους στὸν κόσμο τῆς τέχνης... — τέτοιοι πρόδρομοι στάθηκαν ὁ Περουτζίνο γιὰ τὸν Ραφαήλ, ὁ Σκουαρτσιόνε γιὰ τὸν Μαντένια, ὁ Βερρόκκιο γιὰ τὸν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι. Τὸ καταπληκτικὸ ταλέντο τῶν Βὰν Ἄυκ, ἂν θυμηθοῦμε ὅτι τὸ *Πολύπτυχο τῆς Γάνδης* τὸ ὑπόγραψε ὁ Χοῦμπερτ, θά 'λεγε κανεὶς πὼς φανερώθηκε ἐντελῶς ξαφνικά, σὰν ἕνα λαμπρὸ μετέωρο ποὺ θάμπωσε τὰ μάτια μὲ τὴν ἐκτυφλωτική του ἔκρηξη.

Μένει κανεὶς ἐκστατικὸς μπροστὰ στὸ θαυμαστὸ ἅλμα ποὺ πραγματοποίησε ἡ φλαμανδικὴ τέχνη μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν Βὰν Ἄυκ. Πραγματικά, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν ἀναγνωρίσουμε ὅτι τὸ ἅλμα ἦταν ἀπότομο, ἡ πρόοδος ποὺ σημειώθηκε ἀστραπιαία, προπαντὸς στὴν τεχνική, ὅτι οἱ δυὸ ἀδελφοὶ ἔφεραν αὐτὴ τὴν τεχνικὴ σχεδὸν μονομιᾶς στὴν τελειότητα. Ἡ ραγδαία αὐτὴ πρόοδος, ὡστόσο, παύει νὰ φαίνεται ἀπίστευτη, ἂν ἀναζητήσουμε τὰ στοιχεῖα της ὄχι μόνο στὴ Φλάνδρα, ἀλλὰ παντοῦ ὅπου ὑπάρχουν· ἂν λάβουμε ὑπόψη ὅτι ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς Βὰν Ἄυκ, ὁ Χοῦμπερτ, χρειάστηκε νὰ ταξιδέψη, νὰ γνωρίση τὴ γαλλικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική, τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική, τὸ Γαλλοολανδὸ γλύπτη Κλάους Σλοῦτερ, ποὺ μερικὲς μορφές του, μὲ τὴν ὀμορφιὰ τῆς στάσης τους, μὲ τὸ βαθὺ αἴσθημα τῆς φύσης ποὺ ἀποκαλύπτουν, θ' ἄξιζαν ἀνεπιφύλακτα μιὰ θέση σὲ μιὰ ἀπ' τὶς ὁμάδες τῆς *Λατρείας τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ*. Τὸ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ κατὰ κανόνα ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὴ γλυπτική, εἶναι ἕνας πρόσθετος λόγος γιὰ νὰ παίρνη μαθήματα ἀπ' αὐτήν. Μ' αὐτὸ τὸ πρίσμα, ἡ ραγδαία ἐξέλιξη τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς παρουσιάζεται σὰν ἕνα φαινόμενο πιὸ κατανοητὸ καὶ λιγότερο «ἀφύσικο». Στὴν ἱστορία τῆς φλαμανδικῆς τέχνης, ὁ ρόλος τοῦ τυχαίου βρίσκεται κυρίως στὸ ὅτι γεννήθηκαν, μὲ χρονικὴ ἀπόσταση μιᾶς μόνο εἰκοσαετίας, δυὸ ἀδελφοὶ ἐξίσου ἰδιοφυεῖς, ἀπ' τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας ἔγινε τὸ βάθρο γιὰ ν' ἀνεβῆ ὁ ἄλλος. Ὁ πρόδρομος ἦταν ὁ Χοῦμπερτ· ὁ μαθητής, γεννημένος εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, ἦταν ὁ Γιάν. Εἶναι, μήπως, μικρὴ ἡ χρονικὴ ἀπόσταση; Ὄχι μικρότερη, πάντως, ἀπ' τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν Βερρόκκιο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1432, καὶ τὸν Λεονάρντο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1452. Στὸ πολύπτυχο τῆς Ἁγίας Τράπεζας, στὴ Γάνδη, ὑπάρχει μιὰ λατινικὴ ἐπιγραφή, ποὺ λέει σὲ μετάφραση: «Ὁ ζωγράφος Χοῦμπερτ Βὰν Ἄυκ, ποὺ ἀνώτερός του δὲν εἶναι κανένας, ἄρχισε αὐτὸ τὸ ἔργο. Ὁ Γιάν, ὁ ἀμέσως μετὰ ἀπ' αὐτὸν στὴν τέχνη, τὸ τελείωσε, κατὰ παράκληση τοῦ Ἰόδοκου Βάυντ, στὶς 16 Μαΐου 1432». Τί σημασία ἔχει ἂν ἡ τέχνη τοῦ Γιὰν ἔλαμψε μόνο μὲ τὴ λησμονημένη ἀνταύγεια τῆς τέχνης τοῦ Χοῦμπερτ; Τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ ἔμεινε καὶ θὰ μείνη αἰώνιο.

Στὴ Φλάνδρα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ὅπου δὲν ὑπῆρχε ἀριστοκρατικὴ παράδοση, ἦταν φυσικὸ ἡ τέχνη τοῦ Γιὰν Βὰν Ἄυκ νὰ εἶναι ἀστικὴ καὶ ρεαλιστική. «Ἀμέσως», θὰ γράψη ὁ Ρενὲ Οὐΐ (René Huyghe) στὸ βιβλίο του «Ἡ Τέχνη καὶ ἡ Ψυχή», «μόλις ἐμφανίζεται ἡ τέχνη τοῦ Βὰν Ἄυκ, μόλις γεννιέται ἡ φλαμανδικὴ ζωγραφική, κάνει τὴ θεαματική της εἴσοδο μιὰ βασικὴ ὑλιστικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου, μιὰ ἀπεικόνιση σύμφωνη μὲ τὶς αἰσθήσεις, μὲ τὶς ὀπτικὲς ἐντυπώσεις καὶ τὰ χειροπιαστὰ δεδομένα». Κι αὐτὴ ἀκόμα ἡ οὐσία ποὺ κάνει τὸ *Πολύπτυχο τῆς Γάνδης* ἀριστούργημα, βρίσκεται ὄχι τόσο στὴ βαθύτερη ἀνθρώπινη ἀλήθεια ποὺ κυριαρχεῖ στὶς στάσεις καὶ τὶς κινήσεις τῶν προσώπων τῆς εἰκονιζόμενης σκηνῆς, ὅσο σ' ἕνα ἄλλο εἶδος ἀλήθειας, ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται λιγότερο σπουδαία, ἀλλὰ εἶναι βαθύτερη ἀκόμα: στὴν ἀλήθεια τῆς μορφῆς, τῆς φόρμας, ποὺ ὑπαγορεύει νὰ μοιράζεται τὸ φῶς καὶ ἡ σκιὰ στὸ καθένα ἀπ' τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα σὰ νὰ εἶναι ἕνα ὂν ἀπὸ σάρκα καὶ ὀστά, νὰ ἔχη τὸ καθένα δική του ζωὴ κι ἡ κάθε πτυχὴ τῆς ἐνδυμασίας του νὰ εἶναι φυσικὴ καὶ ὁλοζώντανη... Αὐτὸ τὸ καταπληκτικὸ ἔργο, ποὺ ὁ δημιουργός του θέλησε νὰ γίνη τὸ τελειότερό του ἀριστούργημα, ἔχει τὴ σφραγίδα μιᾶς φροντίδας συγκινητικῆς, ποὺ ἐπιμένει στὴ λεπτομέρεια, ἀλλὰ δὲν ἀφαιρεῖ τίποτε ἀπ' τὴν ἑνότητα τοῦ συνόλου. Αὐτὴ τὴ βαθιὰ αἴσθηση τῆς τελειότητας, αὐτὴ τὴν ἀκεραιότητα τῆς ἐπαγγελματικῆς συνείδησης τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ προσωπογράφου, θὰ τὴ βροῦμε σ' ὅλα τὰ ἔργα ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφὴ Βὰν Ἄυκ.

Μετὰ τὸ 1432, τὸ 1439 εἶναι μιὰ ἄλλη χρονολογία — σταθμὸς στὴ ζωὴ τοῦ Βὰν Ἄυκ. Στὶς 17 Ἰουνίου ὑπογράφει τὸ πορτραῖτο τῆς γυναίκας του, ποὺ βρίσκεται τώρα στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Βρύγης. Πράγμα παράξενο, ἡ γυναίκα αὐτὴ ἔχει ἀκριβῶς τὸν τύπο τῶν Παρθένων τοῦ Βὰν Ἄυκ, ἀκόμα καὶ τῆς *Παναγίας τοῦ καγκελάριου Ρολέν*. Ὁ ζωγράφος θὰ πρέπη νὰ τὴ γνώρισε τὸ 1425, στὰ δεκαεννιά της χρό-

νια· καὶ θὰ ἦταν γιὰ πολὺν καιρὸ μοντέλο του, πρὶν νὰ τὴν παντρευτῆ. Τὸ ὕφος τῆς γεμάτης περίσκεψη περηφάνειας, ποὺ τῆς ἔδωσε ὁ Γιάν, δείχνει μιὰ νέα γυναίκα καθ' ὅλα ἄξια νὰ γίνη σύζυγος. Ἁπλὴ ὑπόθεση, ὅμως. Τὸ μόνο βέβαιο εἶναι ὅτι τοῦ ἐνέπνευσε, γιὰ μιὰ τουλάχιστο φορὰ στὴ ζωή της, ἕνα ἀριστούργημα, ἂν ὄχι σὲ χάρη καὶ ποίηση, τουλάχιστο σὰν ἀνθρώπινος τύπος καὶ σὰ μοντέλο. Καμιὰ προσωπογραφία στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης δὲν παρουσιάζει μεγαλύτερη στερεότητα στὴ δομή, περισσότερη τελειότητα στὴ σύνθεση τῆς φόρμας. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ περιττὴ λεπτομέρεια στὰ χαρακτηριστικά, τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ οὐσιαστικό. Εἶναι ἡ τελειότητα, τόσο στὴν κατάκτηση τῆς τεχνικῆς, ὅσο καὶ στὴ σύλληψη τοῦ ὅλου ἔργου.

«Ἕνα χαρακτηριστικὸ βαλμένο στὴ θέση του δείχνει τὴ δύναμή του...» Ἡ Μαργαρίτα εἶναι σχεδιασμένη τολμηρά, σχεδὸν βάναυσα, μὲ ἀκλόνητη βεβαιότητα, χωρὶς τὸν ἐλάχιστο δισταγμό, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀργὸ ρυθμό, ἀντίθετα μὲ τὴ συνήθεια τῶν δεξιοτεχνῶν. Καμιὰ ἄχρηστη ἐργασία· ἡ οἰκονομία δυνάμεων εἶναι τὸ γνώρισμα τῶν πιὸ ἰσχυρῶν: παράδοξο, θά 'λεγε κανείς, ἀλλὰ ἀπ' τὰ παράδοξα ἐκεῖνα ποὺ πραγματοποιοῦν πάντα οἱ μεγάλοι δημιουργοί, ἐκεῖνοι πού, ἀφοῦ καλλιέργησαν κι ἀνέπτυξαν τὴ φυσική τους μεγαλοφυΐα μοχθώντας πρῶτα, ἐντείνοντας τὴν προσοχή τους στὸ ἔπακρο, δουλεύοντας σκληρά, μὲ ἀληθινὸ πάθος, ἔμαθαν τὴ φύση «ἀπ' ἔξω» καὶ ἔκαναν κτῆμα τους ὅλους τοὺς νόμους ποὺ ἀφοροῦν τὶς ζωντανὲς μορφὲς καὶ τὸ πλάσιμο.

Ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς τέχνης τοῦ Βὰν Ἄυκ εἶναι ν' ἀφήνεται στὰ πράγματα ἔτσι ὅπως παρουσιάζονται, μ' ἕνα πνεῦμα χαρούμενης βεβαιότητας, χωρὶς καμιὰ φροντίδα ἐκλογῆς, χωρὶς καμιὰ προκατάληψη. Ὅ,τι φαίνεται, ὅ,τι εἶναι ὁρατό, ἔχει τὴν πρώτη θέση. Ἡ διεισδυτικὴ παρατήρηση καὶ ἡ προσεκτικὴ σπουδὴ τοῦ μοντέλου ἀντικαθιστοῦν τὴν ὑποκειμενικὴ ἐπινόηση καὶ παραμερίζουν τὴν παράδοση. Ὁ Γιὰν Βὰν Ἄυκ εἶναι ἕνας προσεκτικὸς παρατηρητὴς καὶ μαζὶ ἕνας ἐξερευνητής: ἡ ἀτμόσφαιρα, τὸ φῶς, τὸ παιχνίδισμα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς, εἶναι γι' αὐτὸν πράγματα τόσο ὁρατά, ὅσο καὶ ἡ σχέση ποὺ ἔχουν μεταξύ τους τὰ ἀντικείμενα μέσα στὸ χῶρο.

Κάποια μέρα βρέθηκε στὸ δρόμο του, μετὰ τὴ Μαργαρίτα, ὁ ἄνθρωπος ποὺ θὰ γινόταν ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὸ πιὸ θαυμαστό του πορτραῖτο. Ποιὸς ἦταν, λοιπόν, αὐτός, ποὺ εὐνοήθηκε περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον; Ἕνας ἁπλοϊκὸς ἀνθρωπάκος, πενήντα - πενηνταπέντε χρονῶν, ἄσχημος ὅσο χρειαζόταν, προικισμένος μὲ πελώρια αὐτιά, μὲ μιὰ τεράστια μύτη, μὲ στόμα πλατὺ σὰ σπαθιά, ὁ *Ἄνθρωπος μὲ τὸ γαρύφαλλο.* Στὶς παραμικρότερες λεπτομέρειες τοῦ πορτραίτου ὁ Βὰν Ἄυκ φαίνεται σὰ νὰ θέλησε ν' ἀνταγωνισθῆ τὴ φύση. Τὸ ἔμβλημά του «Ὅπως μπορῶ», ποὺ ἀφήνει μὲ μετριοφροσύνη νὰ ὑπονοηθῆ τὸ δεύτερο μέρος του «καὶ ὄχι ὅπως θέλω», ὁ καλλιτέχνης ἐδῶ τὸ ξεπερνάει. Σύμφωνα μ' ἕναν σύγχρονο ἱστορικὸ τῆς τέχνης, τὸν Μισὲλ Ταπί, «ἡ δύναμή του νίκησε τὴ θέλησή του». Ὁ Βὰν Ἄυκ μπόρεσε νὰ πῆ, τελειώνοντας αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα, τὸ ἐφάμιλλο τῆς *Τζιοκόντας*: «Ἔκανα ἐκεῖνο ποὺ θέλησα». Πάλεψε μὲ τὸ ἀκατόρθωτο — καὶ νίκησε. Κανένας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους ποὺ ζωγράφισαν νεκρὲς φύσεις δὲν ξεπέρασε τὴ λεπτομερειακὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀσημένιας ἁλυσίδας, οὔτε τοῦ καπέλου, ποὺ ἡ γούνα του εἶναι δουλεμένη μὲ τόση φροντίδα, ὥστε ἡ κάθε της τρίχα φυτρώνει μὲ μιὰ δική της «προσωπικότητα», ἂν μποροῦμε νὰ ἐκφρασθοῦμε ἔτσι...

Ὁ *Ἄνθρωπος μὲ τὸ γαρύφαλλο*, ἐξάλλου, γιὰ νὰ τὸν δοῦμε καὶ στὰ πλαίσια τῆς ἐποχῆς του, θὰ μποροῦσε νὰ εἶχε προκαλέσει τὸ θαυμασμὸ τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι μὲ τὴν ἀπίστευτη δόση ἀλήθειας ποὺ κλείνει, τῆς ἀλήθειας ποὺ ἀποκαλύπτεται πρὶν ἀπ' ὅλα στὶς μεγάλες μάζες τοῦ χρώματος καὶ στὶς ἀριστοτεχνικὲς γραμμές, ἀλλὰ ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε κι ὡς τὶς πιὸ ἀσήμαντες μικρολεπτομέρειες, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὴν *Τζιοκόντα.* Ἂς ἐπιτραπῆ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Βὰν Ἄυκ ἐφάρμοσε πρῶτος τὶς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ποὺ θ' ἀκολουθοῦσε ὁ Κορὸ ὅταν ἔλεγε: «Μορφὴ καὶ ἀξίες, νά ἡ οὐσία τῆς Τέχνης», καὶ συμπλήρωνε τὴ σκέψη του μὲ τὰ λόγια: «τὸ χρῶμα καὶ ἡ ἐκτέλεση θὰ προσθέσουν τὴ χάρη, τὸ θέλγητρο». Ἀποδείχνεται ἔτσι, ἀλήθεια, ὅτι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες ὅλων τῶν ἐποχῶν ἔχουν ἐφαρμόσει καὶ θὰ ἐφαρμόζουν πάντοτε τοὺς ἴδιους νόμους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ

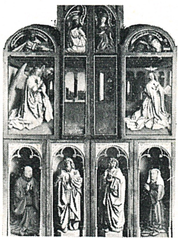
1 - *Προσωπογραφία τοῦ Λουδοβίκου τῆς Σαβοΐας*, Ρόττερνταμ, Μουσεῖο Μπόυμανς Βὰν Μπόυνινγκεν.

2 - *Ἡ Ἁγία Βαρβάρα*, Ἀμβέρσα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.

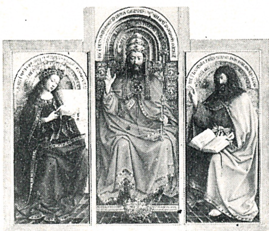
3 - *Προσωπογραφία τοῦ καρδινάλιου Ἀλμπεργκάτι*, Δρέσδη, Πινακοθήκη.


3

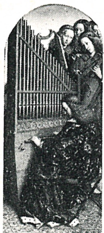
Οἱ πίνακες



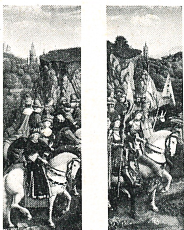
I. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ. *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Ἐδῶ τὸ πολύπτυχο εἶναι κλειστό. Ἐπάνω, Σίβυλλες καὶ Ἑβραῖοι προφῆτες, ποὺ προεῖπαν τὴν ἔλευση τοῦ Ἀμνοῦ. Κάτω, ὁ Εὐαγγελισμός· ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστής, ποὺ ἡ *Ἀποκάλυψή* του ἔδωσε τὸ κεντρικὸ θέμα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πολύπτυχου· στὶς δύο ἄκρες ὁ δωρητὴς καὶ ἡ δωρήτρια.



II. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Ὁ Θεὸς Πατήρ, ἡ Παρθένος, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς (μεσαῖος πίνακας: 208 × 79 ἑκ.· πλάγια φύλλα: 165 × 71 ἑκ. τὸ καθένα). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Στὶς παραστάσεις αὐτές, ποὺ τοποθέτησε πάνω ἀπ' τὴ *Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ,* ὁ Βὰν Ἄυκ ἐπιζήτησε νὰ δοξάση τὸ θεῖο μὲ τὶς λαμπρότερες γήινες φόρμες.



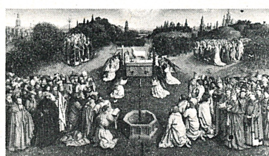
III. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Οἱ Ἄγγελοι Μουσικοὶ (160 × 69 ἑκ.). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Στὸ αὐθεντικὸ πλαίσιο, στὰ λατινικά, ἡ ἐπιγραφή: «Αἰνεῖτε Αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνῳ». Οἱ ἄγγελοι καὶ ὁ χορὸς δημιουργοῦν ἀντίθεση μὲ τὶς μορφὲς τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας, ποὺ δίνονται σ' ὅλη τους τὴν ἀνθρώπινη ἀθλιότητα. Στὸ δάπεδο σύμβολα τοῦ χριστιανισμοῦ.



IV. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Οἱ Κριτὲς καὶ οἱ Ἱππότες τοῦ Χριστοῦ (145 × 51 ἑκ. ὁ κάθε πίνακας). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Ὁ πίνακας τῶν Κριτῶν κλάπηκε τὴ νύχτα τῆς 11ης Ἀπριλίου 1934 καὶ ἀντικαταστάθηκε μ' ἕνα σύγχρονο ἀντίγραφο. Στοὺς Ἱππότες τοῦ Χριστοῦ, οἱ ἐπικεφαλῆς σημαιοφόροι μπορεῖ νὰ εἶναι οἱ Ἅγιοι Μιχαήλ, Γεώργιος καὶ Σεβαστιανός.



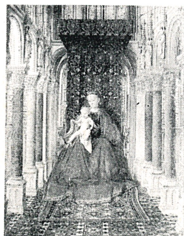
V. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Οἱ Ἐρημίτες καὶ οἱ Προσκυνητὲς (145 × 51 ἑκ. ὁ κάθε πίνακας). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Μέσα ἀπ' τὴ μεσογειακὴ βλάστηση προβάλλει ἕνας ὅμιλος ἀνθρώπων σκληρυμένων ἀπ' τὴ στέρηση καὶ τοὺς κόπους. Ἀνάμεσα στοὺς Ἐρημίτες εἶναι ἡ Μαγδαληνὴ καὶ μιὰ ἄλλη Ἁγία· ἐπικεφαλῆς τῶν Προσκυνητῶν ὁ Ἅγιος Χριστόφορος.



VI - VII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Ἡ Λατρεία τοῦ Μυστικοῦ Ἀμνοῦ (135 × 236 ἑκ.). *Γάνδη "Αγιος Μπαβόν.* — Ὁ Ἀμνὸς περιστοιχίζεται ἀπὸ ἀγγέλους. Τὸν ὑποδέχονται οἱ προφῆτες καὶ οἱ πατριάρχες (κάτω ἀριστερά), οἱ ἀπόστολοι, οἱ πάπες, οἱ ἐπίσκοποι, οἱ διάκονοι καὶ οἱ μοναχοὶ (δεξιά), οἱ μάρτυρες καὶ οἱ παρθένες. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀπεικονίζεται ἡ Πηγὴ τῆς Ζωῆς.



VIII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Ὁ πίνακας τῶν Ἐρημιτῶν (λεπτομέρεια μὲ τὸ τοπίο). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Ἔχομε κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὸ βάθος τοῦ πίνακα τῆς *Παναγίας τοῦ καγκελάριου Ρολέν,* ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ θαυμαστὰ τοπία τοῦ Βὰν Ἄυκ. Παρὰ τὴν ὑπερβολικὴ φροντίδα του γιὰ τὴ λεπτομέρεια, ὁ ζωγράφος κατόρθωσε νὰ δώση στὴ φύση μιὰ ὁλοζώντανη παρουσία.



IX. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑ (κλειστό: 27,5 × 21,5 ἑκ.). *Δρέσδη, Πινακοθήκη* (μεσαῖο τμῆμα τοῦ τρίπτυχου). — Ἡ Παρθένος κάθεται στὴ μέση τοῦ κεντρικοῦ κλίτους μιᾶς γοτθικῆς ἐκκλησίας. Ὅπως στὴν *Παναγία* τοῦ Βερολίνου, τὸ πλαίσιο ὑποτάσσεται στὴ μορφή. Ἐδῶ ὅμως ἡ δυσαναλογία αὐτή, μὲ τὸν κάπως μυστικιστικὸ χαρακτῆρα, εἶναι μικρότερη.



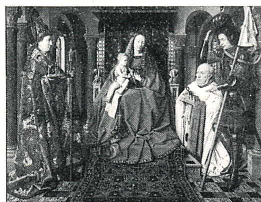
X - XI. ΤΟ ΖΕΥΓΟΣ ΑΡΝΟΛΦΙΝΙ (82 × 59,5 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ πίνακας αὐτός, ποὺ ἔχει σὰν ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία τὴν αἰνιγματικὴ σημείωση «Ὁ Ἰωάννης ἀπὸ τὸ Ἄυκ ἦταν ἐδῶ τὸ 1434», εἶναι ἕνα γαμήλιο πορτραῖτο. Ὁ ἔμπορος αὐτός, ἀπὸ τὴ Λούκκα τῆς Ἰταλίας, ἔμενε στὴ Βρύγη ἀπ' τὸ 1422. Ἡ γυναίκα του, Τζιοβάννα Τσενάμι, ἦταν κι' αὐτὴ ἀπὸ τὴ Λούκκα.



XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΚΑΓΚΕΛΑΡΙΟΥ ΡΟΛΕΝ (66 × 62 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ δωρητὴς Νικόλαος Ρολὲν (1376 - 1462) ὑπῆρξε καγκελάριος τοῦ Φίλιππου τοῦ Ἀγαθοῦ. Τὴν πόλη τοῦ βάθους τὴν ἔχουν ταυτίσει κατὰ σειρὰ μὲ τὴ Μάαστριχτ, τὴ Λιέγη, τὴν Οὐτρέχτη, τὴ Λυών, τὴ Γενεύη καὶ τὴν Ὠτὲν (πόλη τοῦ καγκελάριου). Τὸ ἔργο ἔμεινε στὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Ὠτὲν μέχρι τὸ 1800.



XIII. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΤΟΥΡΜΠΑΝΙ (25,5 × 19 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ πίνακας ἔχει ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία (21 Ὀκτωβρίου 1433). Βρισκόταν στὴ συλλογὴ Arundel ὡς τὸ 1851. Ἴσως νὰ πρόκειται γιὰ αὐτοπροσωπογραφία. Τὸ μεγάλο κόκκινο τουρμπάνι ἐξαίρει τὴν ἀτομικότητα αὐτοῦ τοῦ δυναμικοῦ προσώπου, ποὺ τὸ διαπεραστικό του βλέμμα ἐρευνᾶ τὸ θεατή.



XIV. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΙΕΡΩΜΕΝΟΥ ΒΑΝ ΝΤΕΡ ΠΑΙΛΕ (122 × 157 ἑκ.). *Μουσεῖο τῆς Βρύγης.* — Τὸ ἔργο ἔχει ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία (1436). Τὸν ἱερωμένο Βὰν ντὲρ Παῖλε τὸν «παρουσιάζει» στὴν Παναγία ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Στὴν ἄλλη πλευρά, ὁ Ἅγιος Δονατιανός· αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τῆς ὡριμότητας τοῦ ζωγράφου βρισκόταν ἀρχικὰ στὸν παλιὸ καθεδρικὸ ναὸ τῆς Βρύγης.



XV. Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΝΗ (19 × 12 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο.* — Στὸ πλαίσιο, ποὺ μιμεῖται τὸ μάρμαρο, ὑπάρχει ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ χρονολογία 1439. Τὸ πιθανότερο ὅμως εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ παλιὰ ἔργα τοῦ Βὰν Ἄυκ, σύγχρονο ἴσως μὲ τοὺς δυὸ πίνακες ποὺ βρίσκονται σήμερα στὴ Νέα Ὑόρκη, τὴ *Σταύρωση* καὶ τὴ *Δευτέρα Παρουσία.*



XVI. Η ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΒΑΝ Α·Υ·Κ (32 × 26 ἑκ.). *Μουσεῖο τῆς Βρύγης.* — Στὸ πλαίσιο, ὁ ζωγράφος βάζει τὴ γυναίκα του νὰ λέη, λατινικά, τὰ ἑξῆς: «Ὁ σύζυγός μου Ἰωάννης μὲ φιλοτέχνησε τὸ ἔτος 1439» (ἐπάνω) καὶ «Εἶμαι τριάντα τριῶν ἐτῶν» (κάτω). Εἶναι ἡ μοναδικὴ γυναικεία προσωπογραφία τοῦ Βὰν Ἄυκ ποὺ σώζεται σήμερα. Τὴ διακρίνει ἡ σοβαρότητα τῶν χρωμάτων.



XVII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ ΑΜΝΟΥ: Ἡ Παρθένος (λεπτομέρεια). *Γάνδη, "Αγιος Μπαβόν.* — Ἡ Παρθένος, ποὺ ὁ Βὰν Ἄυκ συνήθιζε νὰ τὴν παρουσιάζη ἁπλὴ καὶ οἰκεία, εἰκονίζεται ἐδῶ σ' ὅλο τὸ μεγαλεῖο τῆς δόξας της, σὰ βασίλισσα, καθισμένη στὰ δεξιὰ τοῦ Θεοῦ. Στὸ κεφάλι της, ἕνα στέμμα ἀπὸ κρίνους, ρόδα καὶ ἄλλα λουλούδια, σύμβολα τῶν ἀρετῶν της.

1



II









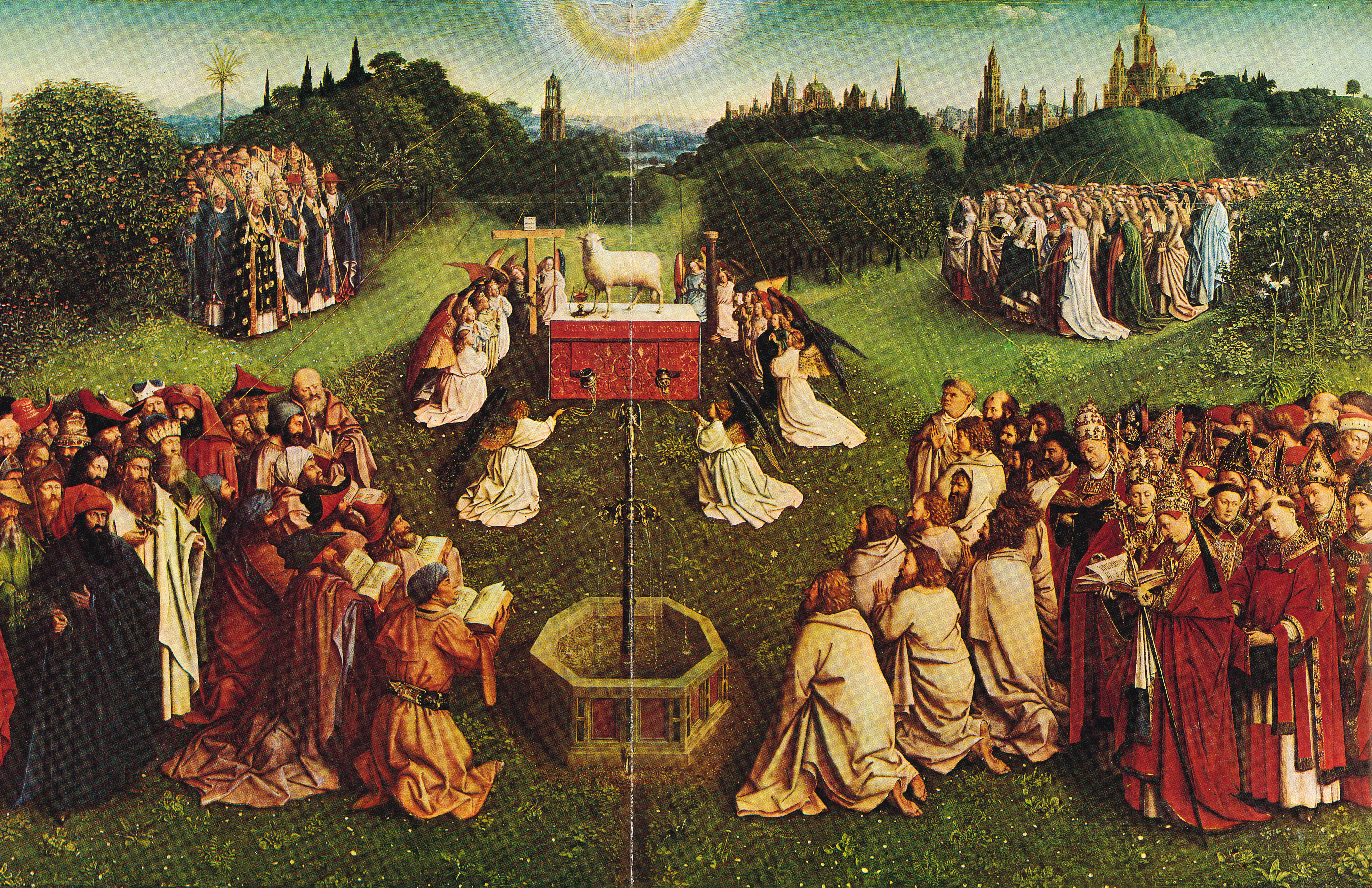




VI

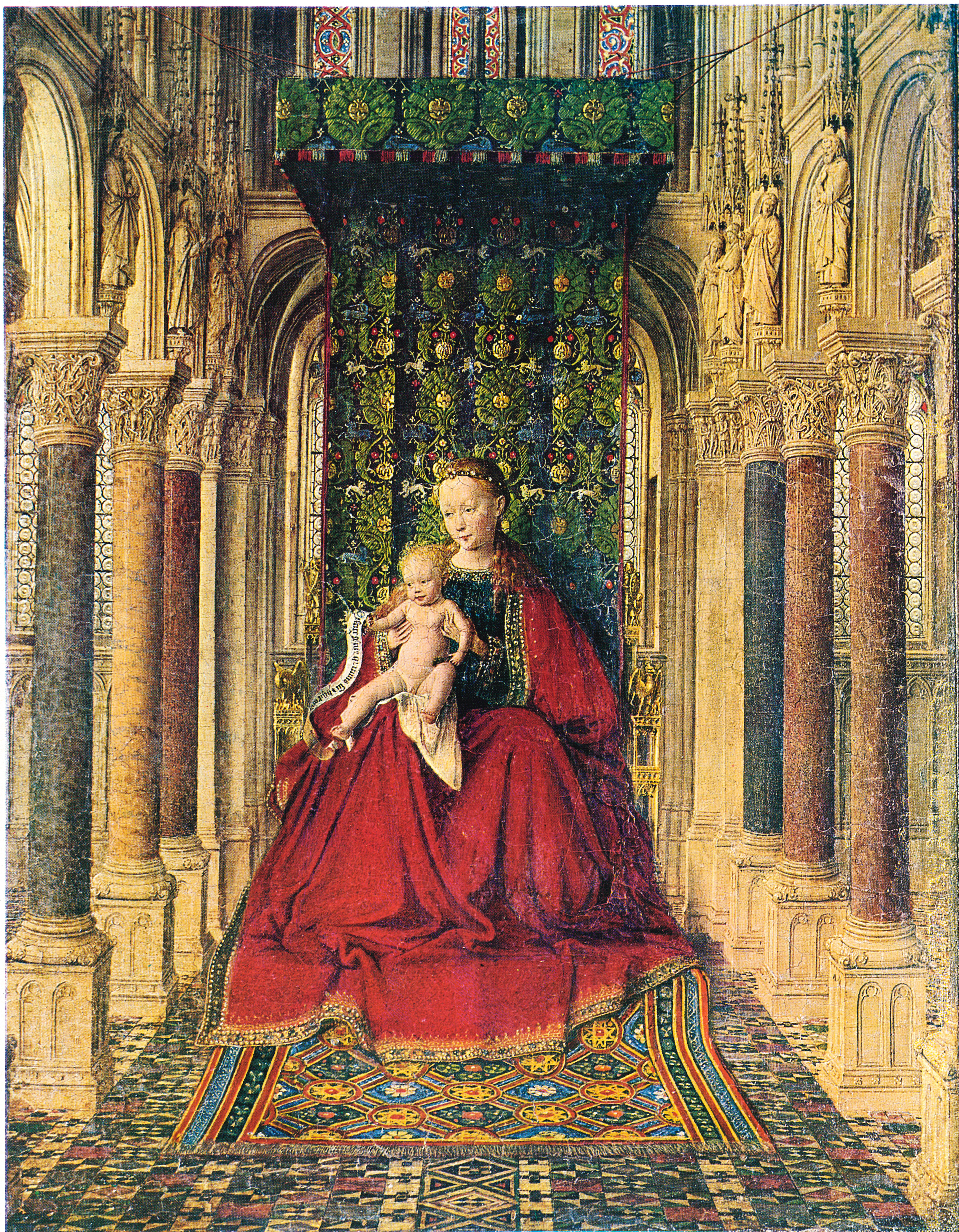








IX

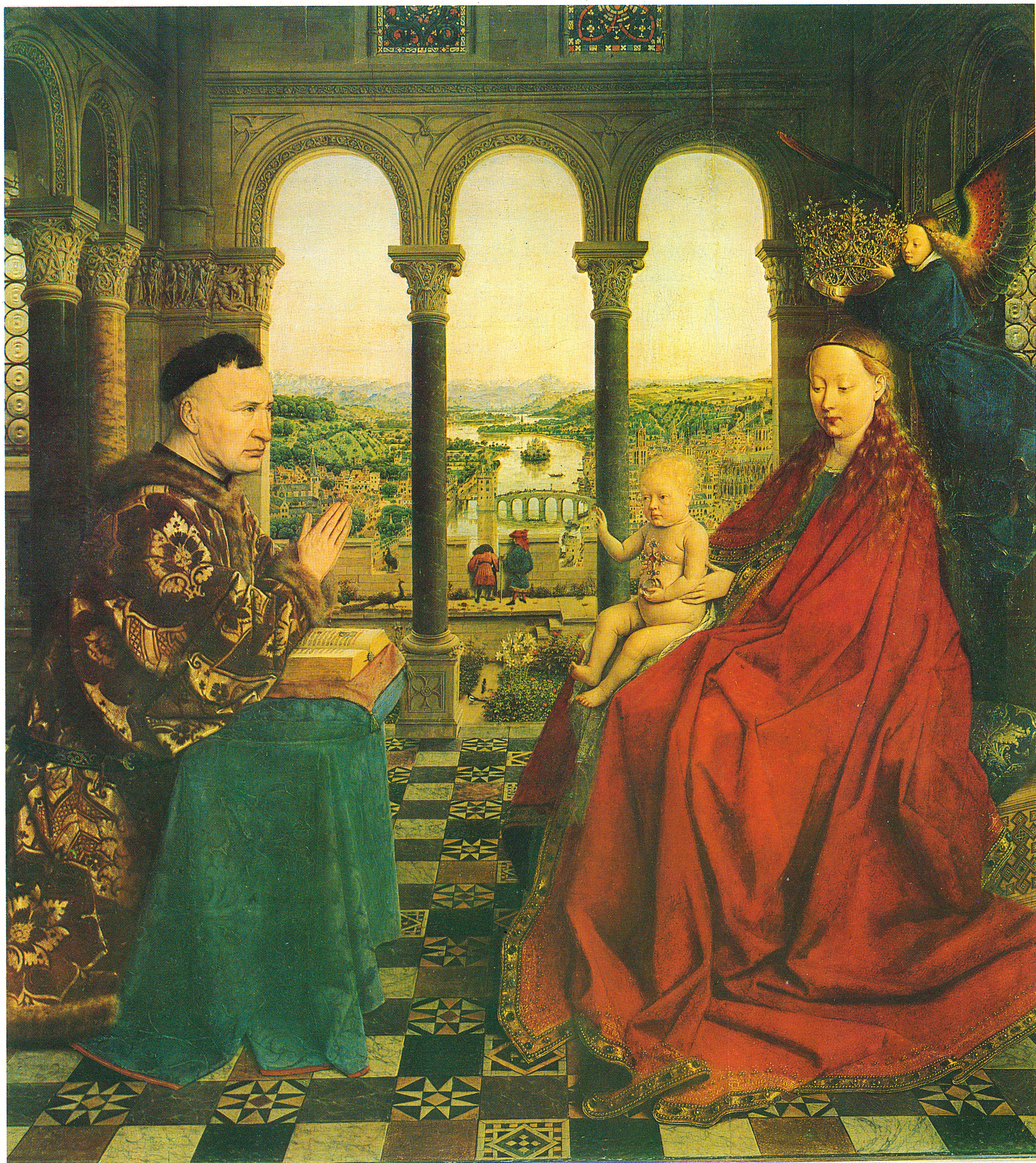


x



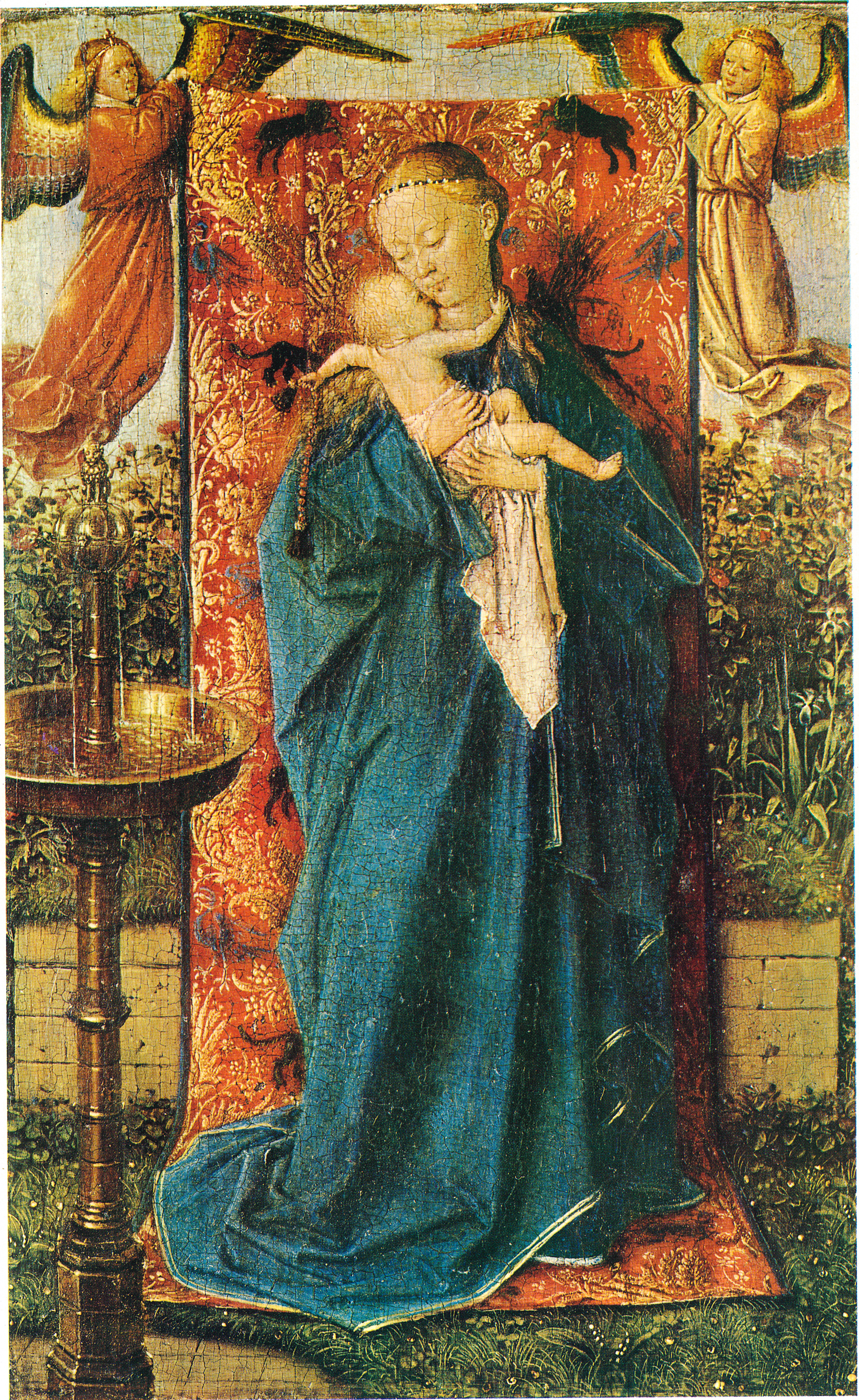



Johannes de eyck fuit hic











ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιὰ ἔκδοση - προσφορὰ τῶν Οἴκων FABBRI-ΜΕΛΙΣΣΑ

«Ἕνα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκεθ
Μποττιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ἱερώνυμος Μπὸς	Γκόγια
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Νταβὶντ
Ντύρερ	Ματὶς
Μιχαὴλ Ἄγγελος	Πικάσσο
Ραφαὴλ	Μοντιλιάνι
Τισιανὸς	Ντὲ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Ἐλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ρούμπενς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 1-15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸ τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια τοῦ τόμου.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!